

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/44108>

Please be advised that this information was generated on 2017-12-06 and may be subject to change.

Een tempel in een tempel: het gemusealiseerde atelier

Lieske Tibbe

20

28 | 2007 | 2/3

- De Parijse atelierruimtes van Piet Mondriaan in de jaren 1920 en '30 zijn, zowel door tijdgenoten als door latere auteurs, vaak omschreven in bijna religieuze termen, als een tempel der schoonheid. Met steeds veranderende combinaties van gekleurde vlakken op de wanden, vloerkleden en door hemzelf gezaagde of geverfde meubels, anticipeerde Mondriaan op een toekomstige totale woonomgeving volgens de principes van de Nieuwe Beelding. Op achtereenvolgende foto's lijkt zijn atelierinrichting steeds lichter en helderder te worden, maar ook steeds meer onthecht van het materiële bestaan. Op latere foto's is zelfs de noodzakelijke maar triviaal aandoende potkachel uit het zicht verdwenen.¹

Aan het begin van de twintigste eeuw werd Mondriaan gefotografeerd in zijn atelier onder de hanebalken aan het Amsterdamse Rembrandtplein. Ook dit vroege atelier oogt sober, maar op een totaal andere manier: het bezit de soberheid van het *bohémien*-schildersatelier, met lappen stof aan de wand, schilderachtige potjes en vaasjes, een boerenstoel met rieten zitting en een koperen kaarsenkroon.² Niet alleen in zijn kunst, ook wat betreft zijn werkruimte heeft Mondriaan een radicale ontwikkeling gekend van schilderachtigheid naar modernistische abstractie – een ontwikkeling die aan een proces van 'zuivering' doet denken. De ideologische achtergrond daarvan heeft een rol gespeeld bij de inrichting van vele ateliers van tijdgenoten, en na hun dood bij de instandhouding dan wel reconstructie ervan, kortom: bij de 'musealisering' van het atelier.

Vergeleken met de ateliers van collega's oogt de werkruimte van Mondriaan omstreeks 1900 nog tamelijk bescheiden, mogelijk uit budgettaire noodzaak. Een foto uit diezelfde tijd toont hem te midden van theedrinkende vakgenoten in het

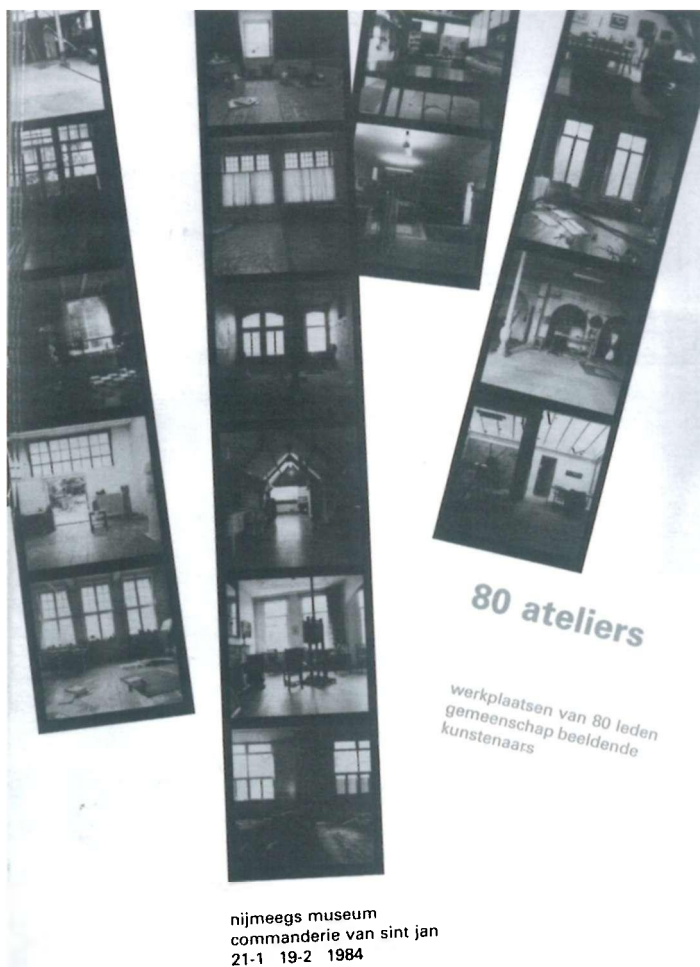


1 Interieur van het atelier van Frits Mondriaan, afgebeeld in de veilingcatalogus van de inboedel van zijn atelier, 1930.

atelier van Simon Maris (1873-1935).³ Ook hier hangt pontificaal een koperen kroon boven de tafel, maar de stoelen ogen deftiger, er zijn meer *bibelots* en de ruimte is rijk voorzien van vloerkleden en gedrapeerde gordijnen. Daarmee was het atelier van Simon Maris er nog echt een uit de traditie van de Haagse School, zoals ze vele malen zijn geschilderd, gefotografeerd en beschreven. Schilderijen in brede vergulde krullijsten stonden er her en der op ezels en bedekten de wanden.⁴ Neem bijvoorbeeld het atelier van landschapsschilder Frits Mondriaan (1853-1932), oom van Mondriaan en aanvankelijk diens voorbeeld als schilder. In 1930, als in het Parijse atelier van Mondriaan een rigoureuus minimalisme heerst, wordt de inboedel van het atelier van zijn oom geveild. Behalve de vele schilderijen, aquarellen en tekeningen uit de ateliervoorraad komen onder de hamer: 85 stuks aardewerk (waaronder veel Delfts blauw), koperen en tinnen voorwerpen, 'curiositeiten' en wapens, een twaalflichts koperen kaarsenkroon en zwaar houten meubilair. Een foto in de veilingcatalogus toont alles *in situ*, temidden van houten lambriseringen, een Oudhollandse schouw en een niet bij de veiling inbegrepen

spinnewiel; op de schoorsteen een spiegel met gewelfde lijst, van een zelfde type als Mondriaan had in zijn Amsterdamse atelier (afb.1).⁵

De goedgevulde, welstand uitstralende ateliers van Haagse School-schilders en hun tijdgenoten worden wel gezien als een bescheiden en intiem Hollandse variant van het zogenaamde *Makart-atelier*.⁶ In het prototype, het grootse atelier van de Oostenrijkse kunstenaar Hans Makart (1840-1884) hingen diens – vaak reusachtige – spektakelstukken met mythologisch-allegorische thema's in een rijke entourage van Perzische tapijten, spiegels, oosterse pronkvazen, palmen en pauwenveren. Echt een 'atelier' om de bezoeker te overdonderen dan wel in een feestelijke stemming te brengen, om hem zo tot opdracht of aankoop te verleiden. De enscenering ervan lijkt sterk op de steeds uitbundiger en sfeerrijker presentaties op wereldtentoonstellingen, waar overdaad en verscheidenheid (waaronder toevoegingen van historische en exotische voorwerpen), luxe en een 'levensechte' ambiance welbewust werden ingezet om de aantrekkingskracht van de te verkopen artikelen te verhogen.⁷ Ook doet de vaak wandvullende uit-



- 2 Omslag van de catalogus *80 ateliers*, Nijmegen (Commanderie van St. Jan) 1984.

stalling van schilderijen in dergelijke ateliers denken aan de toenmalige nationale en internationale Salons, waar het werk in principe hing om verkocht te worden, of in elk geval om een omzetbevorderende onderscheiding binnen te halen.

In de laatste decennia van de negentiende eeuw ging de artistieke avant-garde zich afzetten tegen wat gezien werd als de 'kunst-industriële' praktijken van gevestigde kunstenaars: het afstemmen van de productie op de kunsthandel en de officiële, op verkoop gerichte Salons. Kunstenaarsverenigingen gingen werk exposeren in rustige groeperingen op ooghoogte tegen effen achtergronden. Vergulde standaardlijsten werden afgezworen; kunstenaars prefereerden nu zeer eenvoudige of qua decoratie aansluitende omlijstingen, liefst persoonlijk vervaardigd. Het is niet zo vreemd dat ook voor het representatieve atelier, als aspect van het 'burgerlijk kunstbedrijf', alternatieven werden gezocht. Een goed voorbeeld is het atelier van Frédéric Bazille (1841-1870), door hemzelf geschilderd in 1870, overigens op een moment dat hij het ging verlaten. Het was heel licht, spaarzaam gemeubileerd en zijn schilderijen hingen tegen een egale grijsblauwe achtergrond. Vloer en plafond waren van een iets donkerder grijs tint. Het schilderij toont de kunstenaar en zijn vrienden aan het werk en het resultaat bediscussiërend: een echt 'werk' atelier met een enigszins zakelijk karakter.⁸ Een andere oplossing was een tempel-achtige enscenering die een besloten indruk maakte. Bezoekers die daar toegang kregen hadden het gevoel dat ze een exclusief voorrecht genoten. In Brussel hadden onder anderen de symbolisten Xavier Mellery (1845-1921) en Fernand Khnopff (1858-1921) zo'n atelier, waarin zij een kloosterleven heetten te leiden. In hun milieu gold het als de kracht van werkelijk originele kunstenaars om zich daar af te zonderen, vèr van Salons en boudoirs.⁹ Het huis van Khnopff was geheel ingericht in goud, wit en blauw. 'Il habite une espèce de palais puritain, calme, sévère et grandiose. On y respire un art calme aussi, aristocratique et florentin ...', schreef een bezoeker, overigens een van de velen die verslag deden van een bezoek aan Khnopffs atelier.¹⁰ Want getoond en aan de man gebracht moest de kunst evengoed; het verschil was dat men haar nu kon zien in een 'zuivere' omgeving en via rechtstreeks contact met de schepper ervan, niet bezoeeld door tussenkomst van het commerciële kunstbedrijf.

De combinatie van de twee bovengenoemde oplossingen zou men kunnen aanduiden als het 'modernistische' atelier: tegelijkertijd werkruimte en, juist omdat het schepingsproces er als het ware voelbaar was, tempel van de kunst. In sobere, abstracte ruimtes zonder veel materiële toevoegingen kwam de kunst het best tot haar recht.

Mondriaan liet in feite, toen hij zich in 1922 liet interviewen, de journalist een soortgelijk 'inwijdingsritueel' onder-

gaan als de bezoekers van Khnopffs atelier. 'Bij Mondriaan is alles ingekeerd', aldus de verslaggever. In het, van zijn als armoedig omschreven leefruimte afgescheiden, ruime en lichte atelier – 'stil, ofschoon vlak bij het Gare Montparnasse' – legde Mondriaan zorgvuldig de ontwikkelingsgang uit van zijn kunst, 'op dien brokkeligen toon van iemand, met de eenzaamheid vertrouwd, weinig gewend te spreken ...'. Mondriaan wist daarmee een gelovige te winnen: '... Heeft hij gelijk? De vraag wordt niet gesteld: op het plan van Mondriaans arbeid [...] valt het verschil tussen al of niet eens-zijn weg'.¹¹ Een paar jaar eerder had Constantin Brancusi (1876-1957), uit frustratie over de officiële Salons, besloten om voortaan zijn werk alleen nog maar in de intimiteit van zijn atelier te presenteren, tussen zijn gereedschappen en zelfgemaakte meubels, in de omgeving waarin het geschapen was en waar het een geheel mee vormde. Zo kon hij zijn visie zonder storende bijeffecten aan de bezoekers overdragen.¹²

In het kunstmuseum was vanaf omstreeks 1900 een vergelijkbare ontwikkeling gaande: architectuurdecoraties en schilderijen werden van plafonds en wanden 'afgestript', gordijnen en lambriseringen weggehaald. In de jaren 1920 en '30 verdwenen ook cultuurhistorisch georiënteerde, interieur-achtige opstellingen. Kunstcriticus Karl Scheffler formuleerde in 1921 het nieuwe museumideaal, dat internationaal weerklink vond. De presentatie moest er uitzien als een modern kunstenaarsatelier, zo neutraal mogelijk, volledig geconcentreerd op de kunst. Kunstwerken hadden er ooit, vóórdat ze het atelier van de kunstenaar verlieten, op hun best uitgezien. Het museum moest deze situatie zoveel mogelijk in stand houden en alles wat buiten de oorsprong van het kunstwerk lag, alles wat buiten-esthetisch was en historisch, uit de opstelling bannen. In feite werd het kunstwerk hierdoor gepresenteerd als een a-historisch, tijdloos gegeven. De 'ateliersimulatie' ging overigens in soberheid en neutraliteit veel verder dan welk atelier, hoe modernistisch ook, geweest kan zijn. En 'werkmateriaal', zoals kwasten, beitels, boren, verflodders, splinters, was er al helemaal niet te zien. Spaarzaam behangen witte wanden en neutrale architectuur werden het ideaal en bleven dat tot de laatste decennia van de vorige eeuw.¹³

Het ideaal van het onbezoedelde, tijdloze contact met de kunst dichtbij haar plaats van oorsprong werkte door in de presentatie van kunstenaarshuizen en -ateliers van overleden kunstenaars, die vooral in de twintigste eeuw zijn opengesteld. Het lijkt wel of het 'modernistische' atelier van Mondriaan en geestverwanten model heeft gestaan voor de wijze van presenteren van de werkruimtes van anderen, ook als zij eerder leefden en/of andere kunst-

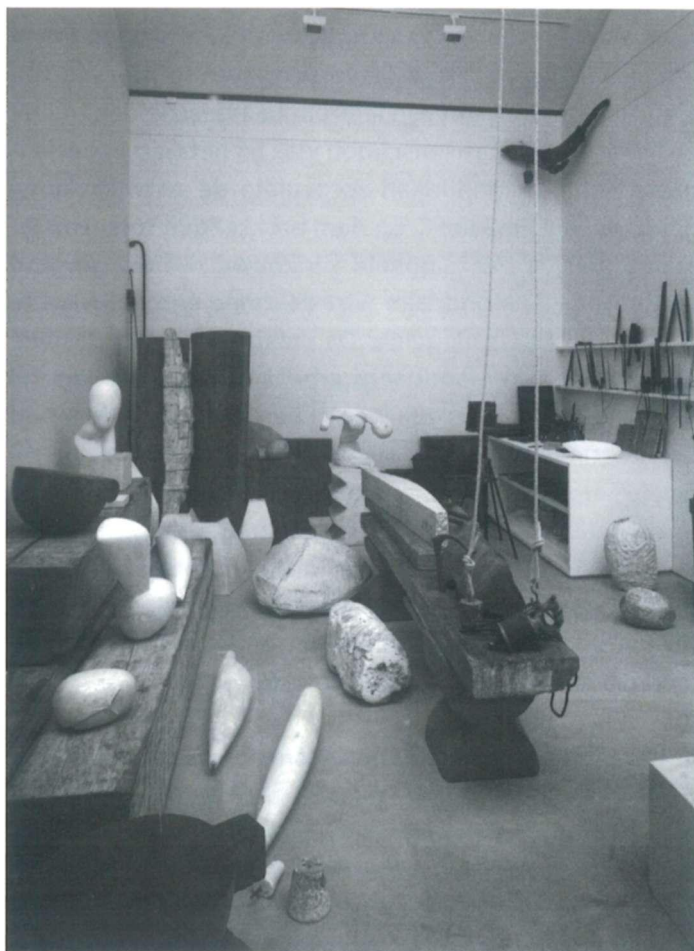
opvattingen waren toegedaan. Het atelier van Cézanne in Aix-en-Provence: één groot stilleven in een blank licht. De hangar-achtige werkruimte van Monet in Giverny: on-impressionistische rust en orde. Het beeldhouwersatelier van Bourdelle in Parijs: vanuit elk gezichtspunt een afgewogen compositie van beelden. En wat de behuizing zelf nog eventueel te wensen overlaat wordt door de fotografie aangevuld: in fotoboeken over kunstenaarsateliers zijn de meest ideale standpunten en belichtingen gekozen om er goede composities van te maken. Zelfs het propvolle *Maison Moreau* verkeert zo dankzij een rossigbruin coloriet in verstilte harmonie.¹⁴ Dat is lang zo doorgegaan: een tentoonstellingscatalogus van (zwart-wit) foto's uit 1984 van kunstenaarsateliers toont dezelfde opvatting (afb. 2). Het grote atelierraam blijkt in deze foto's een machtig middel om orde en evenwicht te suggereren: het tegenlicht strijkt egaliserend over het interieur, of zorgt voor samenvattendes contrasten.¹⁵ Rommelige en verwaarloosde atelierinterieurs zijn in de minderheid, hoewel deze, door de suggestie die zij geven van creatie die uit de chaos ontstijgt, waarschijnlijk minstens even sterk als de tempel-achtige arrangementen appelleren aan de voorstellingswereld van de bezoeker.

Aan de soberheid en afgewogenheid binnen ateliers die tegenwoordig als museumruimte fungeren, lijken zowel ideologische vooronderstellingen als praktische overwegingen ten grondslag te liggen. De laatste hebben te maken met bescherming en controle. Een Amerikaans handboek voor het beheer van *Historic House Museums* geeft uitvoerige voorlichting over opbergen, overzichtelijk en goed schoonhouden van historische interieurs: alles wat los zit en rondslingert kan ten prooi vallen aan het publiek. Het risico van te grote steriliteit en levenloosheid moet echter vermeden worden: opgewekt toont men oplossingen als 'Toys carefully arranged to look strewn about, giving the impression of a room played in by children'.¹⁶ Maar de praktische wens om de situatie onder controle te houden, sluit aan bij het ideologisch concept dat Carol Duncan heeft blootgelegd in *Civilising rituals inside public art museums* (1995): kunstmusea kunnen gezien worden als 'environments structured around specific ritual scenarios'. Net als in tempels, kerken en andere ceremonieel gebouwen wordt de bezoeker in het museum, door de combinatie van architectuur, inrichting en ordening van de collectie, vertrouwd gemaakt de gangbare looproute, het bijpassende tempo en het gewenste (rustige) gedrag: een soort inwijding. De oorspronkelijk tempel-achtige architectuur van het museum en de 'gezuiverde' esthetische inrichting maken deel uit van Duncans argumentatie: in een van het dagelijks rumoer afgescheiden ruimte voltrekt de bezoeker als het ware een 'ritueel' waardoor hij ingewijd wordt in de waarden van de cultuur waarvan hij

deel uitmaakt.¹⁷ Gemusealiseerde ateliers van het 'modernistische' tempel-type lijken bij uitstek in deze theorie te passen.

'Ritueel' en 'scenario' zijn begrippen die ook opduiken in literatuur over recente verschijnselen als 'verpret-parking van het museum', 'belevens-industrie', 'edutainment', 'medialisering', 'commercialisering' van de cultuur en andere termen waarmee men wil betogen dan wel bekritisieren dat musea en monumenten meer en meer een recreatieve functie gaan vervullen. Als vaak letterlijk afgelegen plekken binnen het museumlandschap nemen gemusealiseerde ateliers en kunstenaarshuizen nu nog een betrekkelijk bescheiden plaats in als object van cultuurtoerisme, maar dat kan veranderen: hun (relatieve) authenticiteit en hun claim op onbemiddeld contact met het creatieve proces maken hen heel geschikt voor 'beleving'. Een serene, sobere inrichting hoeft daarvoor geen beletsel te zijn, integendeel. In het museale veld probeert men op de ontwikkelingen in te spelen.¹⁸ Merkwaardige mengvormen van spektakelstuk en sereniteit zijn het resultaat: het effect van het tempel-atelier wordt versterkt en uitgebuit. Zo kan men nu een trap afdalen, om vervolgens van alle kanten het vanuit de hoogte – bijna hemels – verlichte atelier van Brancusi optimaal te beschouwen (afb.3). Brancusi's decoratief gerangschikte gereedschap krijgt een bijna sjamanistische uitstraling. 'Il faut presque enlever son chapeau et ses chaussures pour entrer dans ce lieu, pas seulement physiquement, mais aussi mentalement', aldus Renzo Piano, architect van de ombouw van het atelier.¹⁹ En in de winter van 1994-'95 kon men een reconstructie van Mondriaans atelier, aangeduid als 'aardsch paradijs', 'beleving' in de Beurs van Berlage. Via een luchtbrug kon men zelfs van bovenaf een kijkje nemen.²⁰ Alsof Mondriaan zelf zijn tempel nog eens kwam controleren.

- Lieske Tibbe is universitair docente aan de Afdeling Kunstgeschiedenis van de Radboud Universiteit Nijmegen. In 1994 promoveerde zij bij Carel Blotkamp op het proefschrift R.N. Roland Holst – Arbeid en Schoonheid vereend. Opvattingen over Gemeenschapskunst.



3 Gedeelte van het atelier van Constantin Brancusi, zoals thans opgesteld in het door Renzo Piano ontworpen paviljoen (1997) bij het Centre Pompidou.

- 1 C. Blotkamp, 'Mondriaan – Architectuur', in: idem, *Mondriaan in detail*, Utrecht/ Antwerpen 1987, pp. 58-65 en 86-101.
- 2 'Piet Mondriaan in zijn atelier', in: tent.cat. *Het atelier van de kunstenaar. Van Haagse School tot Van der Heyden*, samenst. K. Broos e.a., Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1982, p. 15; C. Blotkamp, *Mondriaan. Deconstructie als kunst*, Zwolle 1994, pp. 18-19. Tijdgenoot Albert van den Briel beschrijft in 1967 het atelier van Mondriaan omstreeks 1900 ook als 'artistiek', met koper, kashmir shawls en Japanse prenten, zie: H. Henkels, "'t Is alles een groote eenheid, Bert". *Piet Mondriaan, Albert van den Briel en hun vriendschap aan de hand van brieven, documenten en fragmenten bezorgd en van een nawoord voorzien door* -, Haarlem 1988, p. 44.
- 3 Afb. 1 bij: Paul Gorter i.s.m. F. van Burkom, 'Mies Maris' vergeten "Mondriana" ', *Jong Holland* 14 (1998) nr. 2, pp. 22-35. Andere atelierfoto's bij dit artikel tonen onder andere een Hindelooper klokje en een spinnewiel. De foto's bevinden zich in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.
- 4 'De schilders van de Haagse School en hun ateliers', in: *Het atelier van de kunstenaar* op.cit. (noot 2), en K. Broos en M. Rinkhoff, 'De man zelf is geheel als zijne kunst', in: *Het atelier*. [themanummer van] *Openbaar Kunstbezit* 27 (1983) nr. 1, pp. 12-19.
- 5 *Catalogus atelier Frits Mondriaan. Veiling dinsdag 30 September 1930, Van Marle en De Sille Rotterdam* [Rotterdam 1930].
- 6 Zie o.a. I. Montijn, 'De ezel in het boudoir', in: M. Haveman e.a. (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem/ Amsterdam 2006, pp. 283-292.
- 7 A. Paquet, *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*, Jena 1908, pp. 110-122.
- 8 L. Abélès, *La vie de bohème*, Parijs 1986 (*Les dossiers du Musée d'Orsay*, 6), pp. 39-40.
- 9 E. Verhaeren, 'Silhouettes d'artistes: Fernand Khnopff', *l'Art moderne* 6 (1886), p. 281.
- 10 Charles van Lerberghe (febr. 1889), geciteerd in: J. Warmoes, 'Les XX et la littérature', *Cahiers Henry van de Velde* N° 7 (1966), p. 33; zie ook: GMS, 'Chez Fernand Khnopff', *La Jeune Belgique* 15 (1896), p. 118.
- 11 'Bij Piet Mondriaan' (van onzen correspondent), *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 23 maart 1922 (Avondblad B).
- 12 M. Tabart, 'Histoire de l'atelier', in: *L'Atelier Brancusi*, Parijs 1997, p. 14.
- 13 A. Joachimides, 'De museumhervormingsbeweging in Duitsland en het ontstaan van het moderne kunstmuseum', in: E. Bergvelt, D.J. Meijers en M. Rijnders (red.), *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Heerlen/Zwolle 2005, pp. 399-414.
- 14 Zie bijvoorbeeld: G. van der Kemp, *Une visite à Giverny*, z.pl., z.d. [ca. 1985]; J.C. Delorme en A.M. Dubois, *Ateliers d'artistes à Paris*, Parijs 2002 (2me éd.); E. Reitsma, *Het huis van de kunstenaar. Herinneringen aan een leven*, Amsterdam z.d.
- 15 Tent.cat. *80 ateliers. werkplaatsen van 80 gbk-leden gefotografeerd door wijnanda de roo*, Nijmegen (Nijmeegs Museum Commanderie van Sint Jan) 1984.
- 16 S. Butcher-Youngmans, *Historic House Museums. A practical handbook for their care, preservation & management*, New York/ Oxford 1993, p. 206.
- 17 C. Duncan, *Civilizing Rituals inside public art museums*, Londen 1995.
- 18 Zie het conferentieverslag: S. Autsch, M. Grisko, P. Seibert (Hg.), *Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Bielefeld 2005.
- 19 L. Féron, 'Entretien avec Renzo Piano', in: *L'Atelier Brancusi*, op.cit. (noot 12), p. 11.
- 20 Tent.cat. *Mondriaans atelier, 'aardsch paradijs'*, Amsterdam (Beurs van Berlage) 1994.